

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

«___» _____ 2017 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

МОДЕЛЬ АНТИУТОПИИ КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ БУДУЩЕГО В
СОВРЕМЕННОМ МАССОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА МАТЕРИАЛЕ
КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ «V – ЗНАЧИТ ВЕНДЕТТА»)

Руководитель _____ канд. филос. н., доцент Н.М. Лобакова

Выпускник _____ В.А. Ковальчук

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Модель антиутопии как визуализация будущего в современном массовом кинематографе (на материале кинопроизведения «V – значит Вендетта»»).

Нормоконтролер

Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Модель антиутопии как визуализация будущего в современном массовом кинематографе (на материале кинопроизведения «V – значит Вендетта»)» содержит 67 страниц текстового документа, 3 приложения, 100 используемых источников.

АНТИУТОПИЯ, УТОПИЯ, КИНЕМАТОГРАФ, ЖАНР, МОДЕЛЬ БУДУЩЕГО.

Цель данного исследования – провести анализ модели антиутопии в массовом современном кинематографе, определить её специфику и тенденции отображения.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- определение ключевых понятий: антиутопия, утопия, киноискусство, жанр
- изучение феномена антиутопии в литературе, философии и кинематографе
- уточнение причин популяризации данного жанра в кинематографе
- анализ кинофильма относящегося к жанру антиутопии, а также анализ и обобщение характеристик представленной модели будущего

В результате проведённого исследования был проанализирован фильм «V – значит Вендетта» режиссера Дж. МакТига, были выявлены основные особенности модели антиутопии как визуализации будущего и уточнено его влияние на современную массовую культуру.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Антиутопия в мировой художественной и массовой культуре.....	11
1.1 История понятий утопия и антиутопия	11
1.2 Особенности антиутопии в литературе и философии.....	21
2 Феномен антиутопии в кинематографе XXI-го века.....	29
2.1 Тенденции популяризации и отображения модели будущего в современном кинематографе.....	29
2.2 Анализ модели антиутопии на примере кинопроизведения «V – значит Вендетта» (2006).....	37
Заключение.....	51
Список использованных источников.....	54
Приложение А	63
Приложение Б.....	64
Приложение В.....	65

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

С конца XX-го века массовая культура играет важную роль не только в информационной индустрии, но также и в других сферах, от гуманитарных вплоть до экономических. Массовая культура довольно гибка и приспосабливается к интересам и вкусам широкой публики, и надлежащим образом имеет сильное влияние на неё. Кинематограф, будучи самым молодым видом искусства, тем не менее, обладает внушительной силой в социокультурном пространстве, и потому его связь с массовой культурой довольно крепка, так как отвечает запросам массовой аудитории, тем самым сохраняя и поддерживая её интерес к продуктам киноискусства.

Восприимчивость деятелей искусства, таких как режиссеры, писатели, художники, к жанровому языку антиутопии обнаруживает также прочную связь со многими сегментами искусства, таких как философия, литература, музыка. С начала XXI-го века наблюдается всё большая заинтересованность в, так называемом, «предвидении будущего», а это как раз находит отклик в антиутопических картинах.

Соответственно актуальность выпускной квалификационной работы в первую очередь содержится в том, что произведения такого жанра как антиутопия подвергались изучению строго с литературной и философской точки зрения. Киноведческих же исследований на данную тему проведено недостаточно, что является большим упущением, так как в последнее время наблюдается сильный интерес к этому жанру, а соответственно отмечается быстрый рост производства кинокартин-антиутопий, делая этот жанр новым социально-культурным феноменом. Сообразно этому заключению, данное исследование призвано не только рассмотреть антиутопию в малоизученной области, но также стать опорой в областях изучения искусствоведения, культурологии, киноведения, а также послужить базой в последующих исследованиях.

Степень изученности

Рассматривая модель антиутопии в современном массовом кинематографе, необходимо обратить особое внимание на работы, посвященные изучению антиутопии как в литературном аспекте, так и в культурологическом.

Антиутопия – достаточно специфическая художественная форма, которая возникает сначала в литературе, быстро охватывая другие области науки. На протяжении полувека антиутопия как феномен литературного жанра подверглась пристальному изучению зарубежными и отечественными исследователями.

К настоящему времени научное сообщество обладает внушительным объемом знаний о данном социокультурном феномене, накопив большой опыт интерпретации аспектов и форм антиутопии на материале истории и теории жанра. Известен ряд работ, посвященных исследованию антиутопии в разных её проявлениях и аспектах. Монографии таких авторов, как И. Д. Тузовский,¹ Е. Ю. Козьмина,² Шишкина С. Г.³ раскрывают теоретические стороны антиутопии в контексте её истории. Сравнивая модели зарубежных и отечественных антиутопий, авторы делают критический анализ и разбор представленных моделей, рефлексировав на современность. Немаловажным является тот факт, что авторы уделяют особое внимание антиутопической интертекстуальности, которая рассматривается ими как неотделимый аспект антиутопии, что делает её своеобразным социокультурным феноменом, который занимает универсальную позицию в различных дисциплинах. Наиболее значимой монографией является работа И. Д. Тузовского, так как в его монографии проведен ряд исследований в области антиутопической литературы, а также проведена наглядная систематизация полученных результатов.

¹ Тузовский, И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий / И. Д. Тузовский – Челябинск. 2009. – 312 с.

² Козьмина, Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века / Е. Ю. Козьмина – Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства. – 2012. – 187 с.

³ Шишкина, С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке / С. Г. Шишкина // Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т. – 2009. – 229 с.

Не менее интересным представляется книга Х. Гюнтера «По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова».⁴ В книге немецкого автора исследуется творчество русского писателя Андрея Платонова, где на материале всего объема сочинений рассмотрена трансформация его мировоззрения. Особое внимание уделено месту Платонова в мировой традиции утопического мышления и жанра утопии и антиутопии.

Зарубежные исследователи изучали антиутопию в своих трудах на основе литературных произведений. Например, Роберт К. Моррис выпускает эссе, посвященное изучению произведения Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин», где автор как раз использовал элементы антиутопии в своем романе. Моррис исследует аспекты экзистенциального кризиса, с которыми сталкиваются герои романа, вскользь связывая их с тенденциями отображения литературной антиутопии. Ричард Риз в своем эссе «Беглец из лагеря Победы» в полной мере подошел к изучению творчества Дж. Оруэлла, который написал знаменитый роман-антиутопию «1984».⁵ Томас Д. Кларсон проделывает другую, более объемную работу, выпуская в 1971-м году монографию-антологию «Другая сторона реализма: эссе по современному фэнтези и научной фантастике».⁶

Научные статьи Б. Ланина и Л. Геллера исследуют антиутопию в её комплексе. Б. Ланин отмечает в своей работе, ссылаясь на труды и идеи М. Бахтина, что структурным стержнем мира антиутопии является мир псевдокарнавала, который противостоит классическому карнавалу.⁷ Л. Геллер же замечает, что в качестве основной составляющей антиутопической парадигмы выступает герметизм. Труды Г. Морсона и В. Чаликовой показывают, что феномен антижанровости антиутопии как раз и изображает

⁴ Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова / Х. Гюнтер – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 216 с.

⁵ Richard Rees. George Orwell: Fugitive from the Camp of Victory. // Southern Illinois University Press – 1962. 164 p.

⁶ Thomas, D. Claresson. SF: the Other Side of Realism: Essays on Modern Fantasy and Science Fiction. // Bowling Green State University Popular Press – 1971. 376 p.

⁷ Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии //Общественные науки и современность. – 1993. – №. 5. – С. 154-163.

последствия преодоления утопии. Г. Морсон объясняет, что антиутопия с позиции антижанра – это пародия на отношения между традиционными жанрами и антижанрами.⁸ Также в своих научных статьях раскрывали многообразие аспектов антиутопии такие авторы, как Р. Пеннер, А. Дыдров, О. Голозубов, О. Печенкина, А. Минаков, Ю. Гаврикова и другие.

Исследуя вопрос истории понятий утопии и антиутопии, следует обратиться к помощи Кэмбриджского справочника по утопической литературе,⁹ где помимо основных теоретических положений приводятся яркие примеры литературных трудов разных лет.

Стоит заметить, что антиутопия привлекала не только отечественных исследователей, но также представляла и творческий интерес для многих писателей и поэтов, таких как Ю. Алешковский, А. и Б. Стругацкие, В. Аксенов, А. Курчаткин, В. Войнович, А. Зиновьев, Д. Савицкий и других.

Помимо исследования антиутопии в целом, непосредственное значение имеет изучение такого важного пласта культуры как кинематограф. Его изучением на протяжении многих лет – фактически с момента его основания вплоть до наших дней – занимались многие выдающиеся деятели искусства, науки, философии, журналистики и многих прикладных областей.

Так, например, труды таких авторов, как Ж. Садуля, Е. Теплиц, Н. Зоркой, В. Колодяжной, Г. Красновой, Л. Гиш и многих других посвящены истории кинематографа.

Также кинематограф изучали не только с позиции историзма. Кинематограф как явление культуры раскрыли в своих монографиях М. Жабский, З. Кракауэр, Ю. Лотман, А. Базен, М. Зак, О. Аронсон, Л. Федотова, С. Пензин, А. Трояновский, С. Гинзбург, Т. Науменко, Ю. Цивьян, Г. Мельник, Р. Арнхейм, К. Тарасов, А. Долин, С. Кац, М. Ямпольский и другие выдающиеся деятели.

⁸ Морсон Г. Границы жанра. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://chalikova.ru/g-morson-graniczyi-zhanra.html>

⁹ Claeys G. (ed.). The Cambridge companion to utopian literature. – Cambridge University Press, 2010.

Философскую сторону кинематографа освещали такие авторы, как К. Метц, С. Жижек, О. Аронсон и другие.

Проблема

Противоречие между высокой степенью популяризации антиутопии в кинематографе, с одной стороны, и малоизученностью в научных трудах, с другой.

Объект исследования

Антиутопия в современном массовом кинематографе.

Предмет исследования

Специфика модели антиутопии в кинопроизведении «V – значит Вендетта».

Цель исследования

Выявить особенности антиутопии как визуализации будущего в кинопроизведении «V – значит Вендетта».

Задачи

1. Изучить феномен антиутопии в литературе и философии
2. Выявить особенности феномена антиутопии
3. Обозначить на основе анализа статей и публикаций тенденции популяризации антиутопии в кинематографе
4. Раскрыть специфику антиутопии как визуализации будущего в кинематографе на примере анализа фильма «V – значит Вендетта»

Методологические основы исследования

Методологической основой работы выступает философско-искусствоведческий анализ, который был разработан В.И. Жуковским, Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоваровым в современной теории изобразительного искусства. Данный метод применим по причине того, что в исследовании разбирается кинематограф, который является видом искусства, а также такой метод позволяет более целостно рассмотреть и овладеть художественным образом анализируемого произведения искусства. Также применение

общенаучных методов будет необходимо при анализе произведения киноискусства, что позволит определить его художественную идею.

Предполагаемый результат

Будет проведён анализ наиболее показательного кинофильма-антиутопии, и будут выделены основные тенденции использования подобного жанра в киноязыке. Также будут даны ответы на поднимаемые вопросы – в чем заключается привлекательность этого жанра как для режиссеров, так и для зрителей, почему этот жанр набирает всё большую популярность и завоёвывает место в системе кинематографа, и как данные модели влияют на современную аудиторию.

Структура дипломной работы

В работе имеется введение, в котором содержится проект исследования. Две главы, в рамках которых описаны процесс и поэтапные результаты изучения избранной проблематики, содержат по два параграфа каждая. В заключении подводятся основные выводы проделанного в выпускной квалификационной работе. Библиографический список содержит 100 наименований.

1. АНТИУТОПИЯ В МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Первая глава настоящего исследования заключается в исследовании понятий утопия и антиутопия посредством изучения истории их становления и эволюции в литературе и философии. Задачи, решаемые данной главой, сводятся к изучению истории и диалектики утопии и антиутопии в свете их тесного существования, а также выявлению, в чем именно заключается феномен антиутопии в контексте гуманитарных наук.

1.1. История понятий утопия и антиутопия

Современное общество, живя в эпоху небывалого технического прогресса, всё чаще обращается к возможному постижению будущего. Человеку свойственно обращаться мыслями к его будущему, что с ним будет через определенный промежуток времени. Причем это проявляется не только в эгоцентрическом аспекте – человечество издавна стремится предугадать будущее: к таким проявлениям относятся даже самые простые научные и обыденные проявления человеческой деятельности (астрономия и космогония ставят вопрос об эволюции Вселенной, отсюда человек увлекается гороскопическими исследованиями; биология задается вопросами эволюции видов всего живого и т.д.). Гуманитарная отрасль науки также не оставляет интерес будущего в стороне – психология, социология, культурология, философия – все эти науки вводят логический посыл к будущему.

Природа человека такова, что всё неизвестное, обладающее хоть малой тайной, заведомо привлекает его. О прошлом и настоящем он обладает достаточной информацией, в то время как будущее не предопределено и потому представляет собой закономерный интерес. Человек моделирует будущее из своего настоящего, и желание хоть как-то повлиять на него или

предугадать некоторые его явления вполне естественно для любого мыслящего индивида.

Изучение такого феномена как антиутопия невозможно без исследования его противоположности – утопии, а потому целесообразно будет обратиться сначала к вопросу истории возникновения и развития утопии как таковой.

Еще с Античности многие мыслители задавались вопросом идеального государства, которое могло бы быть в будущем – таковыми были Т. Гоббс, Ф. Бэкон, Платон, Т. Мор и другие. Все эти философы рассуждали о том, возможно ли такое – создать некое идеальное государство и соответствующее ему идеальное общество, какая модель такого государства могла существовать и тому подобное. Все эти вопросы, точнее, ответы, которые могли идеально обобщить это представление, в XVI-ом веке получили обозначение «утопия». Это слово впервые употребил в названии своего произведения Томас Мор, «Остров Утопия»,¹⁰ где оно использовалось только как название острова, а как значение «модель идеального общества» слово стало применяться с первой трети XVII-го века и обозначало идеальную мечту, нечто совершенное и безупречное, что никогда не сможет сбыться.

«Утопия» Мора – это та самая идеально отшлифованная мечта – люди равны во всем – в работе, в одежде, в правах, в отдыхе и так далее. Разум – вот что является основой для построения такого идеального государства, народ рационально приходит к выводу, что все люди равны, а значит им незачем воевать, завидовать или мешать друг другу. Регламент и строгая дисциплина этого государства – основа для сохранения равных прав между простыми людьми, которые по счастью своему живут на этом острове.

Томас Мор видел идеальную утопию именно в этом – в четком регламенте, строгой дисциплине, где все люди добродушны и вежливы друг с другом и никакие войны не беспокоят их. Вероятнее всего, взгляды Мора о

¹⁰ Мор Т. Утопия. Изд. «Academia», 1935. – 240 с.

таком утопическом рае на земле сформировались посредством осмысления мифов и легенд о «золотом веке»,¹¹ а также о «земле обетованной», метафорически обозначенной как «остров блаженных», что тысячелетиями складывалось во многих народах мира. Фактически становится понятно, что «Утопия» Т. Мора в литературном ключе обыгрывает те самые представления греческой и римской мифологии, наглядно показывая преемственность подобных идей.

Отмечает в своем труде Ю. Г. Чернышов,¹² что миф о «золотом веке» претерпевал немалые изменения, впоследствии складываясь в понятие «золотой род», но само ядро этого мифа оставалось неизменным – существование некоего идеального мира. И если до Томаса Мора об этом слагались лишь легенды и античные трактаты, то с «Острова Утопия» именно этот архетипический образ стал вкладываться в понятие утопии в принципе.

До XVIII-го века утопия формировалась исключительно как публицистический и научный трактат – яркими примерами выступают как раз уже упомянутый «Остров Утопия» Т. Мора и «Государство» Платона. Подобный ряд продолжается такими работами как «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Закон свободы» Дж. Уинстенли, «Океания» Дж. Харрингтона, которые тоже являлись в большей степени научными публицистическими текстами, нежели полными литературными романами. Всё это время – от Античности до 1700-х годов утопия считалась формой общественного сознания, которой были присущи такие черты как попытки сбежать от мрачной действительности, осмысление социального идеала и критика общественного строя того времени, а также стремление предсказать будущее. А начиная с XVIII-го века утопия становится полноценным художественным жанром, который чаще всего обличается в романе (яркими примерами могут выступать романы Д. Дефо

¹¹ Томан И. Б. Ностальгия о «золотом веке» в русской и немецкой культуре XIX века. М.: Книжица, 2014. С. 32-52.

¹² Чернышов Ю. Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. / Изд. 2-е, испр. и доп. Ч. 1.. — Новосибирск: Изд. НГУ, 1994. — 176 с.

«Робинзон Крузо», Дж. Свифта «Путешествия Гулливера», Э. Беллами «Сто лет», В. Морриса «Весть ниоткуда»).

Идею об утопии развивает Л. Фогт¹³ – он приходит к выводу, что утопия – это не модель, а стремление, даже потребность людей в идеальном конструкте, которое бы гарантировало счастливое существование. То есть такой социальный конструкт, который содержал бы в себе все тайны человека и его мировоззрения, а значит – человек по своей природе стремится к вечному счастью, гармонии, справедливости и благу. Примерно так же рассуждает Е. Черткова в своей статье, размышляя об утопическом идеале и связывая его с сознательной функцией человека. «Характерным признаком утопического сознания является трансцендентность, понимаемая как выход за границы реальности. Обращенность к будущему выводит мысль за пределы реальной действительности».¹⁴ Автор отмечает важный момент в своей статье: «Ориентация на идеал свойственна утопии (она ориентирована на идеал совершенного общества). Нравственный идеал выражен в религиозном сознании, эстетический – в искусстве, познавательный – в науке». Именно ориентация на идеал свойственна сознанию, и потому осмысление общественного идеала позволяет разграничивать утопию от науки, относя его к ценностной области человеческого сознания. То есть, именно антиутопия позволяет человеку формировать свое ценностное сознание, которое отводит его к определенным социальным моделям поведения, как то же нравственное и духовное воспитание.

К XX-му веку можно определить два подхода к осмыслению утопии. Представители одного подхода (Л. Фогт, Дж. Шкляр, и др.) настаивали на неосуществимости и нереальности утопических идей; представители другой позиции, напротив, видели в них образцы социального преобразования мира (К. Мангейм,¹⁵ Х. Мараваль,¹⁶ и др.). Подобное разделение мнений вполне

¹³ Фогт Л. Социальные утопии. М., 2011. 192 с.

¹⁴ Черткова Е. Утопия как тип сознания / Е. Черткова //Общественные науки и современность. – 1993. – №. 3. – С. 71-81.

¹⁵ Мангейм К. Идеология и утопия. / К. Мангейм – М.: Юрист, 1994. – 704 с.

объясняется противоречивостью самой утопии в том виде, в каком её понимали несколько веков – её так и представляли как нечто осуществимое и неосуществимое одновременно. Эта парадоксальность объяснялась самим термином, его происхождением с одной стороны – ведь утопию так и понимали в соответствии с этимологией с греческого «место, которое не найти», фантазия автора, а с обратной стороны утопия содержала в себе определенные тенденции, которые теоретически имели возможность воплотиться в будущем, в реальности.

В XX-м веке утопия сохраняет интерес к себе не только на литературной почве, – но также переходит, сохраняя актуальность, в остальные круги: экономические, политические, социокультурные.

Изучая утопию в 80-х годах, многие исследователи приходят к выводу, что это рационально-художественное освоение того, что уже дано человеку в метаисторических формах мышления.¹⁷ Тогда получается, что утопия теперь не ограничена рамками литературы – утопию рассматривают как форму мышления человека, которая дана ему и формируется определенными установками. Если говорить совсем узко – то утопия исходит из сознания человека, становясь выражением надприродного и антиприродного измерения.¹⁸ Отсюда складывается новое свойство утопии – должна ли она восприниматься как нечто «хорошее»? Раньше утопию воспринимали как что-то идеальное, а значит равнозначное положительному. В XX-м веке вектор восприятия утопизма меняется и начинает задаваться риторической стороной – можно ли вообще рассматривать утопию как что-то хорошее, или же она заведомо не отвечает на этот вопрос.

На сегодняшний день вопрос утопии, точнее, её сущности, остается открытым до сих пор. На протяжении веков она поддавалась различным осмыслениям, но так и не подводилась к единому. Утопия имеет общий

¹⁶ Мараваль Х. Утопия и реформизм // Утопия и утопическое мышление/ Сост., общ. ред и предисл. В. А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 210-232/

¹⁷ «Утопия: история понятия» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://chalikova.ru/utopiya-istoriya-ponyatiya.html#ftn1>

¹⁸ Utopias. Ed. by P. Alexander, R. Gill. London 1984, p. 176.

смысл в разных вариациях, но так и не приводится к общему научному консенсусу. Вероятно, это связано с тем, что утопия исходит из авторского восприятия, авторы вкладывают в утопию свои личные представления, прикрывая это одним термином.

Антиутопию принято рассматривать в крепкой связи с утопией, так как они обе проистекают друг из друга, и антиутопия происходит из эволюции самой утопии, и наоборот. В этой связи интересна метафоричность диалектики этих понятий – культуролог Б. Егоров, к примеру, соотносит утопию с понятием «рая», а антиутопию – с понятием «ада». Точнее, с тем фактом, что еще с древнейших времен в умах людей существовали синонимы таких понятий как утопия и антиутопия – заключенные просто в библейские сказания о Рае и Аде соответственно. Другие же исследователи приходят к выводу, что все утопии, так или иначе, перетекают в антиутопии (к примеру, так полагает философ В. Штепа).¹⁹ Куда более интересной представляется точка зрения С. Г. Шишкиной, которая в своей научной статье, посвященной вопросу границ жанра антиутопии, приходит к выводу, что именно «антиутопия становится отправной точкой для утопии».²⁰ Столь спорное утверждение приводит к вопросу о диалектике понятий как таковому. Определенно справедливо можно сделать вывод, что утопия и антиутопия появляются практически одновременно, но в виду их крепкой связи и «зеркальности» становится сложно определить, какой из жанров появляется раньше другого. Факт того, что и утопия, и антиутопия развивались практически одновременно, закономерно выводит на то, что они находятся в состоянии вечного диалога между собой. А следовательно, это порождает плодотворную почву для дальнейших исследований и рассуждений.

До середины XIX-го века слово «антиутопия» и его смысл не были известны, пока английский философ и экономист Дж. Милль не употребил его в 1868-м году в своей парламентской речи. Неоспорим тот факт, что

¹⁹ Штепа В. RUтопия. – Екатеринбург, 2004.

²⁰ Шишкина С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра //Научный журнал. – 2007. – С. 199-208.

предтечи антиутопии появились задолго до этого исторического момента – примером этому служат произведения писателей Дж. Свифта «Путешествие Гулливера», М. Хераскова «Кадм и Гармония», – однако до середины 1960-х годов антиутопия не признавалась литературным жанром, представляясь лишь как зеркальная противоположность утопии. В частности, нельзя говорить, что антиутопия появилась и стала развиваться исключительно как литературный жанр, эволюционируя в другие области наук с середины XX-го века – напротив, антиутопия, равно так же как и утопия, существует достаточно долгое время. Как и утопия, её противоположность существовала с античности, как форма общественного сознания вплоть до эпохи Просвещения. К началу XX-го века элементы того, что в середине столетия обозначат как «антиутопия», описания мира будущего и невиданных ранее для общества XIX-го века технических изобретений были положены в классические произведения Ж. Верна и Г. Уэллса.

Как уже было сказано, антиутопия изначально формировалась как своеобразная форма общественного сознания. Если утопические мысли передавал в своих работах Платон, то антиутопические черты можно обнаружить в трудах Аристофана,²¹ в которых комедиограф показывает всю глупость и несостоятельность тех предложенных социальных моделей, что выдвигал Платон. В эту сатиру на тот утопический мир, который рисовал Платон, Аристофан вкладывает мысль о глупости веры в подобные настроения и идеи, что впоследствии эволюционирует в целую антиутопическую картину в трудах многих других авторов и будет формироваться на протяжении сотен лет.

Антиутопия переживает перманентные вспышки интереса к себе – первая волна интереса к жанру пришлась как раз на начало XX-го века, на 1900-1920-ые годы. В это время начинают формироваться в литературе и устанавливаться в обществе декадентство как результат разочарований в череде духовных и всемирных событий, вопрос о несовершенстве человека, и

²¹ Аристофан. Женщины в народном собрании // Аристофан. Комедии: в 2-х т. Т. 2. Пер. с древнегреч. / Комент. В. Ярхо. – М.: Искусство, 1983. – с.331-402.

антиутопия выступает как отклик на такие неактуальные после XIX-го века утопические мысли. Антиутопия ставит невозможность свершения мечты, отвергая веру в то, что революции и войны приведут человечество к лучшему из миров. В русской литературе одним из ключевых произведений становится роман Е. Замятина «Мы», в кинематографе на эти же настроения откликается режиссер Фриц Ланг вместе со сценаристкой Теа фон Харбоу, которые в сотрудничестве создают «Метрополис», ставший первым фильмом в жанре антиутопии.

Вторая волна, но более кратковременная, выпала на 1960-ые годы, когда антиутопию стали серьезно рассматривать в научном ключе. Труды Роберта К. Морриса, Ричарда Риза, Томаса Д. Кларсона и многих других открывают новые области постижения антиутопии как социокультурного феномена. Антиутопия начинает выходить за рамки литературного жанра, становясь как часть философской системы. Многие исследователи начинают предпринимать попытки проследить историю антиутопии. Если до этого антиутопию просто рассматривали как молодое литературное ответвление от утопии, то теперь антиутопию видят как явление, которое отвечает различным политическим, социальным и культурным событиям. И при этом устанавливается, что антиутопия существует отнюдь не с конца XIX-го века, как это было принято литературой, а чуть ли не с Античности, одновременно с утопией.

Вместе с тем в культуре антиутопия завоевывала всё большее внимание, особенно в кинематографе и литературе. Именно в 1960-ые антиутопия рассматривается как самостоятельный жанр, полная противоположность утопии, и тогда же возникает спор между определениями антиутопии (англ. anti-utopia) и дистопии (англ. dystopia). Айс де Трейн в своей статье об антиутопии как жанре литературы пишет: «...есть точка зрения, четко разделяющая понятия дистопии и антиутопии: дистопия – абсолютная противоположность утопии, тогда как антиутопия – отрицание возможности утопии. Свободы и возможности выбора в

антиутопии больше».²² Термин «антиутопия» распространён шире, и потому чаще употребляется в общем значении, и эквивалентен термину в англоязычной литературе dystopia. Но фактически главное различие между этими омофонными понятиями заключается в том, что именно дистопия – это изначальная модель той антиутопии, которая формировалась на протяжении многих веков, нашедшая свое воплощение в таких литературных романах как «1984»²³ Дж. Оруэлла и «О, дивный новый мир»²⁴ О. Хаксли – модель в её негативном ключе, противоположность утопии.

Сейчас идет третья волна интереса к антиутопии, которая началась с конца 1990-х годов и продолжается по сей день, переживая всё большую популярность не только у научного сообщества, но и у широкой публики, особенно интенсивно в последние семь-десять лет. Этот период принято отсчитывать с выхода первой части культового фильма сестер Вачовски «Матрица», с которого в XXI-м веке начинается целая череда фильмов и литературы подобного жанра.

В свете истории существенной является диалектика понятий антиутопия и утопия. Собственно, в широком смысле утопия подразумевается как своеобразный прародитель антиутопии. С одной стороны это имеет смысл, – эти два понятия идут рука об руку, так как они взаимозависимы – утопия представляет один мир и его принципы, откуда антиутопия их отрицает, плюс они вместе исходят из литературы. В этом ключе современные отечественные исследователи приходят к выводу, что между этими понятиями следует выделять еще амбиутопизм – как сочетание утопии и антиутопии, этакое амбивалентное отношение к будущему, которое не отрицает принципы этих двух направлений, а даже сочетает их в себе – как положительные, так и отрицательные стороны. Амбиутопизм не принимает однозначной стороны – он не критичный и не оптимистичный, – он балансирует на грани между этими крайностями. Но более того,

²² Айс де Трейн. Об Антиутопии. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dugward.ru/publ/s12.html>

²³ Оруэлл Дж. 1984. Изд. АСТ, 2013. – 320 с.

²⁴ Хаксли О. О, дивный новый мир. АСТ Москва, 2015. – 288 с.

амбиутопизм – это не новая явленная форма между классическими жанрами литературы, напротив, амбиутопизм является новым философским термином осмысления утопии и антиутопии – именно эту форму исследовали современные русские ученые Г. Тульчинский и М. Эпштейн.²⁵

На основе существующих теорий можно заключить, что именно XX-ый век становится для антиутопии и утопии важным периодом, в котором они обретают свою окончательную явленную форму. Многовековая эволюция двух понятий привела к тому, что возникает трудность в определении их сущности. Трудности заключаются также в идентификации перевода с английского языка, в котором каждая форма будущего строго фиксируется четкими самостоятельными определениями, в то время как русское научное сообщество стирает это различие. Между утопией как формой идеальной мечты и антиутопией как её противоположности в русском сегменте лежит амбиутопизм как баланс этих двух моделей. Важным ключом в утопии и антиутопии является их прогностический характер – они обе нацелены на реальность, которой необходимо указать на улучшения, чтобы её изменить.

Итак, в этом параграфе была исследована история развития и становления понятий утопии и антиутопии как литературного и философского явления. Как показывает исследование, многие видные деятели науки в разной степени исследовали их феномен в контексте актуальности истории и времени. На основе изученных подходов к пониманию сущности феноменов «утопии» и «антиутопии» можно сформулировать следующие их толкования: утопия – это модель идеального общества, выражающая полную уверенность в свершении всевозможных идеологических ожиданий; антиутопия – отрицательный образ будущего, который ставит под сомнение возможность достижения социальных идеалов.

²⁵ Эпштейн М. *Debut de siecle, или От Пост- к Прото-*. Манифест нового века. Знамя, №5, 2001, 180-198.

1.2 Особенности антиутопии в литературе и философии

Данный параграф посвящен изучению феномена антиутопии в системе литературы и философии.

Необходимо отметить, что феномен антиутопии в философии исследовался с довольно интересной точки зрения. А именно с точки зрения тесной связи литературы и философии. Антиутопия, по сути, представляла через литературу социокультурное пространство, которое моделировалось посредством определенных идей, обыгранных художественно. Из литературы они перетекали в философию – как тот самый социокультурный феномен, который позволял изучить антиутопию с различных сторон.

Антиутопическую модель в литературе на протяжении века характеризовали такие черты как абстрактность, модели идеального общества, негативно обыгранные в художественном ключе, плюс тенденция на установку социального развития. Мир будущего в литературной антиутопии рисовался хуже, чем тот, который критикуют в современной автору реальности. Основной упор в антиутопии делался именно на полное отрицание каких-либо улучшений, а также отсутствие веры в любые возможные варианты развития будущего – она показывает самый худший вариант из всех возможных. В некотором смысле антиутопии помогла научная фантастика – именно фантастика передала антиутопии основные функции: фантастические ситуации позволили раскрыть несовершенство существующего порядка, и фантастика показала негативные последствия тех или иных общественных процессов. Отсюда прослеживается и родство антиутопии с фантастикой – ведь именно последняя позволяет антиутопии использовать воображение и фантазию для мысленной рефлексии над будущим, которое она допускает только абстрактно.

В исследовании уже упоминалось, что модель антиутопии нашла свое окончательное воплощение в таких знаковых романах XX-го века, как «1984» Дж. Оруэлла, «О, дивный новый мир» О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдберри и «Механическое пианино» К. Воннегута.

Наиболее культовыми и показательными являются романы Оруэлла и Хаксли.

Модели, которые рисуют авторы в своих произведениях, диаметрально противоположны. По сути своей, Оруэлл рисует мир, доведённый до абсолюта, мир совершенной идеи и порядка, в то время как Хаксли расписывал в своем романе общество потребления, доведенное до своей крайности. И та, и другая модель будущего не несет в себе позитивного фона – напротив, оба автора показывают весь ужас и кошмар подобных вариантов.

Модель Оруэлла характеризуется полным тоталитаризмом и вытекающими из этого последствиями, а модель Хаксли представляет собой больше демократию, но которая тоже несет в себе негативные тенденции. Обе антиутопии ставят логический посыл к читателю – а так ли всё будет хорошо в будущем, которое ему рисуют? У Хаксли получается, что свобода выбора, счастье демократии может обернуться для общества потребления самоличным выбором лишения себя свободы и какой-либо индивидуальности. У Оруэлла мрачнее – его антиутопия говорит о том, что будущее может лишит человека информации и права на частную жизнь, а также любое проявление индивидуальности будет караться жесткими методами. Несмотря на столь полярное представление о грядущем времени, оба романа показывают, что мир в будущем так или иначе сломает человека и прогнет под себя, под систему. Только у Оруэлла это жесткий метод без выбора, а у Хаксли это будет осознанный выбор самого человека.

Из этого следует вывод, что антиутопия разными субъективными моделями демонстрирует для общества один негативный исход. Весь тот ужас будущего, который рисуют антиутопии, происходит из-за человеческого фактора – ведь у обоих авторов ясно прослеживается эта идея, что все беды в будущем приносит исключительно человеческая деятельность, а всё остальное – это лишь побочные эффекты такой деятельности.

Также антиутопическая литература XX-века позволяет выделить еще одну черту – а именно антропоцентризм в романах. Именно человек и социальная среда находится в конфликте с миром будущего. Эта нацеленность на человека и его социальную модель характеризует антиутопию как жанр литературы, который в своем модусе исследует не просто конфликт будущего, а концентрирует внимание на вопросе человека как центра будущего. Получается, что именно от человека зависит, что будет с миром в грядущем – допустит ли он негативную сторону развития или предотвратит.

В целом, особенность антиутопии в литературном аспекте раскрывается в том, как она моделирует художественным языком ту социальную модель, которая свойственна этому жанру. Её особенность в дальнейшем раскрывается в том, как она распоряжается пространством и временем – в большинстве своем антиутопическая модель раскрывается непосредственно во времени, значительно отдаленном от современности автора, а также зачастую располагается либо в отдаленных местах и государствах (чаще всего может браться отдельный континент), либо же вовсе в вымышленном месте.

Нельзя сказать, что авторы выражают в антиутопии гротескно преувеличенные негативные черты. Напротив, любой автор вкладывает в модель антиутопии те черты, которые характерны для современного ему общества и вызывают наибольшее неприятие уже в нем. Автор лишь прорисовывает возможное развитие при сохранении этих черт в обществе. Жизнь в антиутопиях становится похожей на ритуализацию – во всем поддерживается строгий порядок и всему способствуют правила. Подобное читается даже у Хаксли – несмотря на довлеющую идею демократии и свободы, человек сознательно лишает себя права на какой-либо беспорядок – привыкая, к, так называемой, свободе выбора, в его жизни нет хаоса и он продолжает следовать привычным ритуалам и действиям изо дня в день.

Образное описание общества (с упором на точку зрения героя внутри этого общества и мира, где герой не теряет своей индивидуальности), крах идеи о любой возможности адекватного развития любых утопических моделей в будущем, торжество страха и тотальной угнетенности (атмосфера «псевдокарнавала», описанного М. Бахтиным²⁶), а также целый спектр смещений ценностей (обезличивание, как моральное, так и физическое), – все эти черты характеризуют антиутопическую картину мира.

В философском аспекте антиутопию рассматривали, в основном, как метод предвидения будущего. Эта её особенность, моделировать, предвидя, будущее в его самом негативном свете, рождало интерес к философской составляющей антиутопии. Вытекая из литературы, антиутопия обнаруживает себя достаточно гибким жанром, который может внедряться в другие прикладные области науки. Таким образом, антиутопию стали определять промежуточным жанром, который занимал пласт между философией и литературой.

Важное качество антиутопии в контексте философии – это, несомненно, её обращенность к будущему. Антиутопия как метод предвидения будущего стала для философов хорошей почвой для многолетних исследований. Наиболее полно раскрывает философскую сторону В. И. Филатов в своей научной статье «Антиутопия XX века как метод предвидения будущего». Так автор выделяет в антиутопии главную функцию – рефлексивную, которая подразумевает под собой осмысление автором антиутопии той действительности, которая его окружает. Но всё не так просто. Антиутопия – это не зарисовка о страхах перед будущим, она должна раскрывать проблематику. Эта функция «требуется четкой рефлексивной позиции по отношению к себе самой, чтобы отличить элементы научности от элементов мифотворчества».²⁷ Ведь антиутопия не является исключительно литературным пластом науки, а потому здесь важно

²⁶ Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М.: Художественная литература. 1990. – С. 199-206.

²⁷ Филатов, В. И. Антиутопия XX века как метод предвидения будущего / В. И. Филатов // Вестник Омского университета. – 2014. – №. 4 (74).

учитывать все аспекты, которая она затрагивает. Здесь же Филатов В. отмечает, что с этой функцией тесно переплетена вторая, познавательная функция,²⁸ которая в свою очередь позволяет исследовать не только быт антиутопии, но и понять психологию личности, заключенной в условиях мира антиутопии. И вместе с тем антиутопия обнаруживает третью функцию, идеологическую, которая как раз демонстрирует субъективное видение автором с конкретной точки зрения. Соответственно антиутопия требует для себя более тщательного и усердного подхода не только в создании мира будущего. Чтобы исследовать психологию личности, заключенную в столь непростых условиях, нужно уделить должное внимание также и систематизации социально значимых данных и фактов – вплоть до сакральных.

Утопия показывает совершенную мечту, и она абсолютно идентична в своей непогрешимости и безупречности – в ней не выделяется ничья позиция, потому что идеальная мечта – на то и идеальная – в ней всё будет прекрасно и непогрешимо для всех. Антиутопия же показывает негативную сторону будущего, тем не менее, оставляя за собой право на субъективную точку зрения, которая может отличаться от видения другого в своем негативе. То есть, как это было с Оруэллом и Хаксли, они видят одинаково негативное будущее по разным причинам – либо свобода выбора приведет к катастрофе, либо ограничение и лишение свободы – это всё зависит от личного восприятия автора на те или иные острые вопросы современности, но исход будет один. Филатов заключает, что антиутопия, конечно, не может соревноваться с такой областью науки как научная документалистика и социальное прогнозирование, которые как раз обладают большей степенью научности и вероятности в точности предвидения будущего. Однако антиутопия может считаться как своеобразная совесть науки и политики – ведь она в некотором роде позволяет указать на недостатки и больные места,

²⁸ Филатов, В. И. Антиутопия XX века как метод предвидения будущего / В. И. Филатов // Вестник Омского университета. – 2014. – №. 4 (74).

которые нуждаются в изменениях, и предупреждает общество о возможных последствиях.

Также показательное отношение утопии и антиутопии к модусу будущего. На примере статьи А. Дыдрова²⁹ хорошо показано как эти два противостоящих жанра относятся к грядущему времени. Ведь они в равной мере обращаются к будущему, с той небольшой разницей, что первая показывает его в идеальном состоянии, а вторая, напротив – в его худшем проявлении. Временной модус не столь важен для утопии, так как она не зависит от него – её идеалистический мир может существовать в любом временном пространстве. Утопия не критикует будущее, в то время как совершенно обратная ситуация с антиутопией, для которой стержневой основой является критика будущего с целью изменений в настоящем. А так как эта критика связана напрямую с настоящим того или иного произведения, то она образует прочную цепь времен. Прошлое, настоящее и будущее в антиутопии крепко связаны, и будущее проистекает в его негативном ключе в виду несовершенного настоящего и ошибок прошлого.

С. Брега в своей статье понимает вопрос антиутопии в рамках социальной философии. По мнению автора, антиутопия (равно как и утопия) представляют собой важное явление в социуме, которое моделирует современность. Более того, он рассматривает антиутопию как результат гносеологического осмысления социальной действительности, которая способствует непосредственному определению этого явления.³⁰ Немаловажен тот факт, что Брега не оставляет в стороне такое явление как амбиутопизм, который был определен исследователями Л. Тульчинским и М. Эпштейном. По сути, С. Брега раскрывает взаимосвязь антиутопии и утопии через амбиутопизм – утопические порывы с антиутопическим страхом. Именно подобная формулировка соответствует современному обществу, а потому она наиболее полно может влиять и отражать процессы, которые

²⁹ Дыдров А. А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего / А. А. Дыдров // Вестник Бурятского государственного университета. 2010 – С. 38-41.

³⁰ Брега С. С. Феномен утопии и антиутопии как явление в социуме // Вестник МГУ. 2009. С. 46-50

происходят сейчас. Сам вопрос о положении антиутопии в социальной философии С. Брега объясняет достаточно просто – как «одну из задач социальной философии, что заключается как раз в поиске наиболее оптимальных вариантов и моделей такого социального порядка, которые гармонично сочетали бы в себе как личные, так и общественные интересы не только современного поколения, но и будущих потомков». И, следовательно, помощь в этом конструировании может оказать антиутопия. Потому что именно антиутопия, несмотря на свою явную обращенность в будущее, отталкивается от современной действительности, перенося пороки в абстрактное негативное будущее.

В целом, антиутопия в философии представляет собой как раз интерес в плане её осмысления современности через призму будущего для философии постмодерна. Немаловажными также являются труды Ж. Бодрийяра «Общество потребления»³¹ и «Симулякр и симуляция».³² В труде «Общество потребления» у Бодрийяра, как это следует из названия, рассматривается природа потребления как целая психологическая цепочка. Исследуя психологию поведения масс и основные рычаги воздействия на них, Бодрийяр делает вывод, что через наделение определенными характеристиками любые атрибуты, пригодные для человеческого существования, власть становится реальной, и, следовательно, управлять массами становится легче. Учитывая, что антиутопия во многом ставит упор как раз на вопросе общества потребления, то труд Бодрийяра оказывает посильную помощь в постижении философской стороны антиутопии. Вообще положения теории французского социолога примечательны тем, что они позволяют проанализировать культовые романы-антиутопии и соотнести их с теоретическими положениями теории Бодрийяра, который как раз обобщал характеристики, так называемых, утопических государств, а, следовательно, наглядно увидеть, в чем заключается различие между

³¹ Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр – М.: Республика. 2006. – 272 с.

³² Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр – М.: Флинта. 2004. – 280 с.

антиутопическим миром и утопическим. Исследуя очевидные и общие признаки утопии, и соотнося их с теорией Бодрийера и романами Дж. Оруэлла и О. Хаксли, можно вывести следующую истину: любая утопия, так или иначе, переходит в антиутопию. Различия между этими двумя направлениями условны и не характеризуют в полной мере те или иные качества и отличия – любая черта утопии теоретически способна перерасти в черту тоталитарного антиутопического порядка.

На основе анализа существующих материалов можно заключить следующее: антиутопия в современной философии является важной частью, которая позволяет через себя анализировать не только литературу и прочие гуманитарные отрасли науки, но также помогает в постижении таких важных вопросов в области политики и её социально-экономических аспектов.

Многие исследователи рассматривают антиутопию как один из методов предвидения будущего, так как её критичный подход к своему будущему позволяет во многом пробудить в человеке опасения насчет правильности тех или иных действий в его «сейчас». Б. Гройс справедливо отмечает эту защитную функцию в своей статье, но больше с точки зрения утопии, что в принципе всё равно позволяет выявить необходимое сходство с антиутопическим мышлением.³³ Антиутопия, несмотря на довлеющую литературную основу, всё же является формой мышления человека, а значит, способна дать раскрытые ответы на вопросы, связанные с прогнозируемым будущим. А это в свою очередь делает антиутопию не просто рядовым направлением, но социокультурным феноменом.

³³ Гройс Б. По ту сторону утопии и антиутопии. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://einai.ru/ru/archives/704>

2. ФЕНОМЕН АНТИУТОПИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ XXI-ГО ВЕКА

В главе рассматриваются тенденции развития антиутопии в современном массовом кинематографе. Также в данной главе поднимается вопрос о различии молодежной антиутопии и взрослой антиутопии, и как отображаемые модели решают философию будущего на примере конкретных произведений.

2.1 Тенденции популяризации и отображения модели будущего в современном кинематографе

Представленный параграф разбирает становление жанра антиутопии в мировом кинематографе XXI-го века. Далее рассматриваются тенденции популяризации жанра, и что способствовало такой вспышке интереса к фильмам подобного рода.

Антиутопия как самостоятельный жанр кинематографа стал формироваться окончательно в XXI-м веке после премьеры культового американского фильма «Матрица» сестер Вачовски. Несомненно, что и научная фантастика, и антиутопические сюжеты существовали в кинематографе и раньше. История кинематографа показывает, что каждое десятилетие выпускался хотя бы один фильм антиутопического характера («Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, «Безумный Макс» Джорджа Миллера, экранизации «1984», «451 градус по Фаренгейту» и «О, дивный новый мир» и др.). Но только в XXI-м веке антиутопия начинает быстро и уверенно завоевывать жанровое пространство кинематографа. Соответственно, интерес к столь новому и актуальному явлению как антиутопия в кинематографе требует более тщательного исследования. Что и как способствовало новому всплеску интереса к такому жанру в начале XXI-го века? Почему через кинематограф начинают активно использовать антиутопию как основной лейтмотив для современной культуры?

Начиная с 2000-х, в кино всё чаще начинают снимать кино о будущем. Каждый год в прокат выходит хотя бы одна картина о негативном предстоящем времени. Причем нельзя сказать, что до XXI-го века в кинематографе никак не затрагивались антиутопии как жанр. Кинематограф в принципе начинал с научной фантастики – силами французского режиссера Ж. Мельеса, который в начале XX-го века демонстрировал свои фантастические фильмы (самый известный из которых – «Путешествие на Луну», 1902 г.). Первым полнометражным фильмом-антиутопией стал «Метрополис» Фрица Ланга, вышедший в 1927-м году. Этот фильм демонстрировал не просто негативное будущее, он работал как раз таки с диалектикой утопии и антиутопии, помещая историю в два пространства. «Метрополис» немецкого режиссера стал знаковым фильмом-антиутопией, а также позволил подготовить почву для будущих футуристических картин.

Однако на протяжении всего двадцатого века антиутопия как таковая почти не снималась. В мировом кинематографе появлялись изредка в десятилетие фильмы с упором на будущее, но их снималось крайне мало.³⁴ Вторая волна антиутопии, как уже говорилось, приходилась на шестидесятые годы XX-го века, и была напрямую связана с достижениями в космической сфере. В это время происходил расцвет научной-фантастики, и антиутопия, будучи родственной жанру, получала свою долю внимания от исследователей и деятелей культуры. Примерами этого периода в искусстве могут служить фильмы Ж. Годара «Альфавиль», экранизация «451 градус по Фаренгейту» от Ф. Трюффо, но ярчайшим примером той эпохи считается кинопроизведение С. Кубрика «Заводной апельсин», снятый по одноименному роману Э. Бёрджесса и затрагивающий абстрактный недалекий мир будущего, полного насилия как нормы.

С 1980-х общество продолжает уделять всё большее внимание научной фантастике, что в конечном итоге приводит к третьей продолжительной

³⁴ О дивный новый мир. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kinomania.ru/article/49559/>

волне интереса антиутопии в художественной культуре как таковой.³⁵ Если изначально антиутопия считалась жанром литературы, затем становилась частью философии, то с XXI-го века антиутопия начинает воплощаться в различных формах искусства (кинематограф, музыка, живопись).

После выхода в мировом кинематографе таких картин, как «Матрица» реж. Вачовски и «Темный город» реж. А. Пройаса, антиутопия всё больше входит в жанровое пространство кинематографа. Впрочем, здесь теперь имелся другой нюанс. Тот факт, что антиутопия зачастую родственна научной фантастике, то многие фильмы-дистопии кино-сообщество ранжировало не иначе, как «научно-фантастический фильм». Это порождало множественные споры среди любителей этой культуры, так как они считали антиутопию самостоятельным жанром. Но до конца нулевых антиутопия как жанр не рассматривалась, считаясь больше формой для заполнения другими жанрами, чаще всего – драмой и триллером. Формально фильмы назывались антиутопическими, но официально их помечали различными жанрами, чаще всего уравнивая с научной фантастикой. К 2010-м годам ситуация стала меняться, и антиутопия теперь считается полноценным жанром кинематографа.

Именно в 2010-х годах начинается всплеск кинематографических антиутопий, когда начинают появляться новые литературные антиутопии и их экранизации (к ним как раз относятся нашумевшие франшизы «Голодные игры», «Бегущий в лабиринте», «Дивергент», «Посвященный»). После премьеры первой части «Голодных игр», кинематограф стал засильем антиутопических фильмов всех категорий, и теперь он не ограничивался одной картиной в год. И с этого времени антиутопия в кинематографе распадается на две группы – молодежная антиутопия (англ. young adult dystopia) и взрослая антиутопия (англ. adult dystopia).³⁶

³⁵ Москвитин Е. Почему антиутопия становится лейтмотивом поп-культуры. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/112006?preview=print>

³⁶ Demerjian L. M. K. (ed.). The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future. – Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Несмотря на то, что оба вида антиутопий показывают негативное будущее, их модели сильно отличаются не только по сюжетостроению, но и по смысловой составляющей. В иностранной литературе есть особый термин для фильмов-антиутопий, которое наиболее близко к классическому пониманию антиутопии – *adult dystopia*. Подобным определением отмечают фильмы, которые не входят в ранг молодежных картин, а, следовательно, поднимают более глубокие философские проблемы.

На ряде фильмов из обеих категорий можно проследить определенные тенденции отображения модели будущего.

Рождение так называемых молодежных антиутопий произошло в 2010-х годах, когда в американской литературе вышли в продажу произведения С. Коллинз «Голодные игры». Именно эта франшиза положила начало для нового витка антиутопий, а именно – ориентированных на молодую, подростковую аудиторию.

Молодежные антиутопии отличаются от классического понимания антиутопии как таковой. Во-первых, для фильмов такого рода характерен другой склад сюжетного построения, отличный от привычного сюжета антиутопии. Это проявляется в так называемом «хэппи-энде», который для подобного жанра антиутопии как таковой недопустим. В новой волне кинематографической антиутопии, а именно – в молодежных, всегда присутствует хороший счастливый конец для героев (победа над режимом, воцарение нового положительного мира, счастливое воссоединение с семьей или любимым человеком и т. п.) в отличие от классической дистопии. Во-вторых, это проявляется в другом восприятии героя – теперь это максимально индифферентный от общей массы герой, который умнее, лучше, гибче чем те, кто вокруг. Он обязательно не согласен с действующим режимом, он полон решимости изменить этот мир, и у него это вполне легко получается. Чаще всего героем выступает подросток или молодой человек до двадцати пяти-тридцати лет.

Взрослая антиутопия проецирует другую идеологию в своих фильмах. На примере таких фильмов как «Эквилибриум», «Остров», «Сквозь снег» и других, относящихся к категории adult dystopia, можно проследить совершенно иную от молодежных антиутопий композицию, наиболее приближенную к классическому представлению антиутопий. Во-первых, в подобных антиутопиях никогда не показан однозначный конец. Он максимально открытый, не дающий четкого ответа и решения что ждет мир дальше. Это зависит от восприятия зрителя и относит его к когнитивной способности – зритель сам решает, будет ли с этим миром всё хорошо или же его ждет регресс, и снова воцарится тоталитаризм.

Во-вторых, герой фильма всегда является частью системы вплоть до определенного момента – чаще всего это пассивный момент, то есть, герой вынужден пойти против (или попытаться) не по собственному желанию. Его вынуждают обстоятельства, которые могут напрямую быть связаны с его личными мотивами. Во взрослых антиутопиях также часто присутствует мотив того, что режим уже подвергался попыткам свержения, разве что – это были неудачные попытки, в то время как в молодежных антиутопиях бунт впервые поднимает именно главный герой. То есть несовершенство мира порождает бунт и протест независимо от появления героя – будущее само зарождает в обществе подобные личности, которые рано или поздно пойдут против системы.

Взрослая антиутопия внутри себя условно распадается на следующие классификации – постапокалиптическая антиутопия (франшиза «Обитель зла», сериал «Ходячие мертвецы»), технократическая («Ультрафиолет», реж. К. Уиммер, «Потрошители», реж. М. Сапочник, мюзикл «Рипо! Генетическая опера», реж. Д. Боусмэн) и социально-ориентированная («Эквилибриум», реж. К. Уиммер, «V – значит Вендетта», реж. Дж. МакТиг, «Сквозь снег», реж. Пон Чжун Хо). Технократическая антиутопия в свою очередь порождает другой поджанр, близкий к антиутопии и унаследовавший во многом черты научной фантастики – киберпанк, в основе которого стоит тонкая грань

между моралью и развитием научно-технического прогресса, в частности, компьютерной техники. Конечно, говоря об антиутопии, вытекающей из литературы, нужно заметить, что она так или иначе направлена на человека и, следовательно, является социально-ориентированной в принципе, но в контексте кинематографа эта классификация подразумевает определенную направленность и упор в своем сюжете. То есть либо акцент в фильме делается на мире после апокалипсиса, либо упор на мире восторжествовавшего технического прогресса и вытекающих из него проблем, либо же он сугубо антропоцентричен.

Имея представление о том, что такое антиутопия в кинематографе, следует далее рассмотреть, что же послужило причиной столь резкого возрастания популярности жанра у режиссеров и массовой аудитории.

Справедливо заметить, что антиутопия своей феноменологией породила множество исследований на тему своей актуальности даже сквозь века. Антиутопия и раньше демонстрировала свое качество интеграции в другие области знаний и науки, поэтому вопрос, почему антиутопия становится главным лейтмотивом для массовой культуры в настоящее время, отпадает сам собой. В последние годы многие издания и исследовательские сайты изучают и анализируют феномен антиутопии в XXI-ом веке, почему и как она пронизывает области культуры сейчас. Так, например, американский сайт FiveThirtyEight приводит доказательства в своей статье, что как таковой прирост антиутопий в современном кинематографе происходит за счет их окупаемости, так как в процентном соотношении количество выпускаемых дистопий не сильно повысилось.³⁷ Это позволяет сделать вывод, что до XXI-го века, подобные картины были привлекательны исключительно для небольшой группы поклонников такой культуры. То есть – они были узконаправленными. В настоящее время антиутопии стали доминировать в культурной сфере, заявляя себя как социокультурный феномен.

³⁷ Hickey W. Is Hollywood On A Dystopian Movie Binge? [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://fivethirtyeight.com/datalab/is-hollywood-on-a-dystopian-movie-binge/>

Другие исследователи склоняются к версии, что вспышка антиутопических настроений в культуре напрямую связана с приближающимся климатическим коллапсом в мире (как заявляет Н. Кляйн в своей статье).³⁸ Различные природные катаклизмы и угрозы порождают хорошую почву для создания таких постапокалиптических картин как «Послезавтра» (2004), «2012» (2009), «Ходячие мертвецы» (2010) и прочие фильмы подобного рода. Кляйн подчеркивает, что все эти картины являются предупреждением человечеству, которое нужно рассмотреть серьезно, а не как ненужную часть культуры, спекулирующей на актуальности проблемы.

Иная точка зрения сводится к политическим причинам. Нельзя отрицать тот факт, что многие современные антиутопии затрагивают вопрос политики в решении будущего. Зачастую политика оказывается повинной ничуть не меньше природных катаклизмов. А значит, антиутопическая мода в культуре является откликом на определенные политические деяния в мире (как считает Д. Дрезнер).³⁹ Примерно так же считает К. Шмидт, говоря об определенной политической направленности, присущей современным антиутопиям.⁴⁰ На примере фильма «Сквозь снег» он приходит к выводу, что антиутопиям, так или иначе, свойственна политическая позиция (а именно её критикующая часть). Но это свойство описывалось еще в древние века, когда многие мыслители критиковали Т. Мора или Платона за их ничем не подтверждаемую утопическую мечту, и тогда же это сложилось в отличительную черту литературной антиутопии в принципе. Фактически Кристофер Шмидт проясняет тот факт, что кинематографические антиутопии наследуют литературные черты своего зачинателя жанра. А, следовательно, такая тенденция становится отправной для создания социально-ориентированных антиутопий, где напрямую поднимается вопрос государства и общества в будущем. «Эквилибриум» (2003), «Остров» (2005),

³⁸ Dystopian Fiction's Popularity Is a Warning Sign for the Future [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.wired.com/2014/12/geeks-guide-naomi-klein/>

³⁹ Drezner Daniel W. Is the world ending more often now? [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://foreignpolicy.com/2009/11/13/is-the-world-ending-more-often-now/>

⁴⁰ Шмидт К. Почему фильмы-антиутопии снова в моде? [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20150103/225321872.html>

«V значит Вендетта» (2006), «Судная ночь» (2013) и другие фильмы рисуют тоталитаризм как негативный результат сегодняшней политики в мире. Таким антиутопиям наиболее близки литературные первоисточники вроде Оруэлла или Хаксли, которые как раз описывали подобные модели противостояния социальной группы тоталитарному государству.

Егор Москвитин в своей статье,⁴¹ посвященной вопросу как раз о том, почему антиутопия становится сейчас лейтмотивом для всей массовой культуры, приводит следующие аргументы в пользу своей точки зрения. Во-первых, он затрагивает один из главных факторов популярности антиутопии в разное время – тогда и сейчас обществом движет страх. Тогда это был страх ядерной войны, и поэтому антиутопии XX-го века говорили о гипотетическом мире после ядерного взрыва, сейчас это страх перед кибернетической безопасностью и быстроразвивающимся прогрессом. Нарастающие политические войны порождают опасения в обществе новой войны, еще масштабнее чем то было в середине прошлого столетия. Следовательно, инстинктивный массовый страх перед смертельной опасностью (даже гипотетической) – один из рычагов продвижения антиутопий в поп-культуре.

Во-вторых, Москвитин подчеркивает, что антиутопии обладают терапевтическим свойством, которое необходимо нынешнему обществу, а в частности – молодежи. Постоянное ожидание чего-то ужасного, смертельного, страх перед концом света и апокалипсисом, которые так успешно продвигаются в средствах массовой культуры – все это позволяет человеку не только отразить возможные последствия будущего, но также и осознать важность его «сейчас», дабы не допустить тех ужасов, что показывают фильмы-антиутопии.

Картина мира фильмов-антиутопий демонстрирует тот самый бахтинский «псевдокарнавал» с его довлеющей атмосферой страха и «масочностью». Человек с присущим ему рационализмом отвергает

⁴¹ Москвитин Е. Почему антиутопия становится лейтмотивом поп-культуры. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/112006?preview=print>

возможность существования различных монстров (зомби, вампиры, оборотни и прочее), осознавая их ирреальность, но разрушительная деятельность человека и природы впечатляет его сильнее всех ужасов, которыми его кормит Голливуд. Антиутопии вызывают человека к его рефлексии способности, заставляя через фильмы задумываться о реальных проблемах и вопросах, в которых его роль так же важна, как и любого другого, так как любая дистопия показывает связанность людей в общей беде. В антиутопиях нет единолично виновного – в кошмарах грядущего всегда виноват каждый человек в той или иной степени. Но важно помнить, что кинематографическая антиутопия никогда не равняется литературной – даже *adult dystopia* отходит от классического понимания и сюжетостроения антиутопических моделей будущего, допуская более облегченный вариант.

Рассмотрев всё вышеизложенное, можно проанализировать модель антиутопии на примере одного из ключевых фильмов данного жанра в современном кинематографе.

2.2 Анализ модели антиутопии на примере кинопроизведения «V – значит Вендетта» (2006)

В данном параграфе анализируется на конкретном примере модель будущего, которая нашла свое воплощение в фильме-антиутопии «V – значит Вендетта».

Фильм «V – значит Вендетта» был снят австралийским режиссером Джеймсом МакТигом по одноименному графическому роману Алана Мура, где в основе лежит антиутопическая модель Великобритании. В центре сюжета – модель недалекого альтернативного будущего на примере конкретной страны, на фоне которой происходит основное действие, а именно – борьба с тоталитарным режимом, который зачастую подразумевается в антиутопиях.

Графический роман, который лежит в основе сценария «V – значит Вендетта», также является немаловажным фактом при анализе фильма.

Вообще графический роман – это своего рода комикс для взрослой аудитории. Споры о возрастном ограничении графического романа и его принадлежности к определённому возрасту существуют среди современного исследовательского сообщества до сих пор.⁴² Если говорить проще, то графический роман существует на стыке таких видов искусства как литература, кино и комикс. Он в некотором плане родственен современному сценарному творчеству, которое используется в кинематографе – такой роман представляет собой оригинальную историю, которая разбита на сцены и кадры.

Расцвет комиксной культуры в XX-м веке породил в восьмидесятые годы расцвет графического романа как такового. В этот период появляются новые трактовки старых комиксов (серии о Бэтмене и Супермене), но параллельно им начинают создаваться оригинальные романы. Это период, когда авторы берут какую-то реальную историю, перекладывая и переосмысливая её в условиях графического романа.

Алан Мур – британский писатель и художник, в начале 1980-х создает свой графический роман «V – значит Вендетта», повествующий о недалеком будущем после ядерной войны. Мур показывает полицейское государство со всеми атрибутами классической антиутопии. В романе демонстрируется Великобритания под управлением фашистской партией, где несогласных уничтожают в концлагерях, по улицам ходят специальные полицейские отряды, которые славятся своей жестокостью и вседозволенностью. Власть же рисуется здесь как абсолютный антагонист, который хладнокровно может уничтожить собственный народ. Главный инструмент, которым власть контролирует общество – страх. Любой бунт или несогласие карается жесткой расправой.

Как и в случае с классикой Оруэлла, в этом государстве существует героиня, которая хоть и недовольна сложившимся режимом, но не смеет

⁴² Дмитриева Д. Г. Графический роман Алана Мура «V – значит вендетта» для российского читателя: к вопросу о сложности межкультурного перевода //Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – №. 1.

противостоять ему. В один момент она встречает того, кто решится пойти против власти до конца – и им становится некий V.

Фильм, адаптация романа, вышел на большой экран в 2006-м году, и на сегодняшний день его относят к числу самых репрезентативных современных картин, снятых в жанре антиутопии. Дебют режиссера снискал преимущественно положительные отзывы среди мировых критиков, а также позволил заговорить о новом витке популяризации жанра антиутопии в современном европейском кинематографе. Несомненно, актуальность событий, происходящих в мире, устремленность человека в будущее нашла свое отражение в картине МакТига.

Помимо того, что фильм в основе сюжетостроения берет классические модели из литературы, на его статус «культовости» и популярности так же влияет образ главного героя, который создал фильм. Маска Гая Фокса, использованная как в графическом романе, так и в фильме, очень быстро стала культурным феноменом и разошлась по всему миру как символ борьбы, современной анархии против политических действий.

Подобная «масочность» перекликается с концепцией Х. Штейерль о «бедном образе».⁴³ «Бедный образ», который зачастую используется в кинематографических антиутопиях, как раз номинально исходит из карнавальной концепции Бахтина – постоянные метаморфозы и несовпадения порождают новый образ героя. Такой новорожденный образ отрицает любые запреты и правила, в таком образе зачастую присутствует пустота, которая обладает потенцией и заполняется новым содержанием, вследствие чего образ раз за разом перерождается. Важный факт такого образа заключается в том, что ему необязательно обладать какой-либо плотностью, так как такой «бедный образ» сопровождается неким «ореолом», который живет вне зависимости от материальной оболочки.

Методический анализ фильма позволяет проанализировать представленную модель антиутопии по материальным, индексным и

⁴³ Булахова, А. И. Концепция "бедного образа" Хито Штейерль [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dspace.kpfu.ru/xmlui/handle/net/30181?locale-attribute=en>

иконическим знаком.⁴⁴ При таком анализе складывается полноценная картина мира, представленная в фильме, а значит позволительно выявить общие особенности демонстрации adult dystopia в современном кинематографе.

Анализируя материальный статус можно заключить, что в монтаже присутствует движение внутри кадра, замедленная съемка с преобладанием долгих планов, не слишком динамичный монтаж. Много кадров, где камера практически неразрывно следует за героями картины. В киноповествование встраиваются длинные и статичные кадры изображения (зачастую это достигается при показе кульминационных моментов кинопроизведения). Всё это постепенно словно накаливает атмосферу фильма, тем самым готовя зрителя к кульминационной развязке всего киноповествования.

В фильме основной акцент делается на съемке крупных планов (лица людей, предметы (например, бутон розы на месте убийства, записка в руках молодой Валери), фрагменты человеческого тела). Крупные планы преобладают в изображении практически всех героев картины, не только центральных – Иви Хэммонд и V, – но и второстепенных – от инспекторов полиции и канцлера Сатлера вплоть до заключенных лагеря и телевизионщиков с центрального телевидения. Оперирование крупными планами передает спектр эмоций людей, задействованных в фильме, их трансформацию. Например, в первой части фильма главная героиня Иви Хэммонд (в исполнении актрисы Натали Портман) предстает перед зрителем как робкая, слабая девушка, она боится сделать или поступить иначе, чем предписывает режим её страны – этот страх можно прочесть по её глазам. Во второй части фильма, после её «заключения», спровоцированным V, камера продолжает делать акцент на её лице, и зритель может отметить радикальные изменения в героине – она действительно больше не боится, страха и робости больше нет в её взгляде. Что же касается другого главного героя V, то вычлняя его по ходу фильма съемкой крупным и средним

⁴⁴ Тарасова М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры //Красноярск: СФУ. – 2012.

планами, оператор подчеркивает превосходство героя над другими, он выделяется среди других людей не только внешне, но и внутренне.

Также в фильме присутствуют длинные панорамные планы, которые охватывают не только город, где происходит действие, но и зачастую определённые ситуации по ходу действия фильма – к примеру, длинные планы присутствуют в Галерее теней, где живет V, камера следует за героем неспешно, неразрывно следя за ним.

Что касается цветовой гаммы, то в фильме в основном преобладают мрачные, темные цвета — темно-синие, черные, темные оттенки серого и красного. Эта цветовая гамма прекрасно видна в баркоде фильма (приложение Б.2). Даже в дневное время город выглядит пасмурным и холодным. Одежда героев также носит главным образом приглушенную окраску. Ход киноповествования перебивается вкраплениями светлых тонов – в немного яркой и светлой гамме выделяются элементы прошлого некоторых героев, в частности, одного из второстепенных персонажей – Валери, чьи воспоминания «о счастливых трех годах» носят преимущественно нежные оттенки желтого и оранжевого тона. Другими яркими цветами наделена тоталитарная партия Сатлера, которая носит агрессивно-красные цвета.

Композицию фильма можно условно разделить на две части: первая часть охватывает время, предшествовавшее революции в стране; вторая часть посвящена уже самому дню революции, пятому ноября, когда происходят кульминационные события, которое до этого предвосхищали все произошедшее.

Музыкальное сопровождение также немаловажно – оно несет в себе дополнительную функцию. Оригинальную музыку к фильму написал итальянский композитор Дарио Марианелли, а также использовались фрагменты симфоний П. И. Чайковского и Людвиг ван Бетховена. Музыкальное сопровождение отличается нотками классической музыки, которая словно невесомой нитью опутывает разворачивающуюся историю на

экране, а также добавляет к происходящему оттенок некой мистичности, таинственности. Также использование классических произведений на метафорическом языке фильма говорит о её смелости, некоем эквиваленте экстремизма, так как в тоталитарной Великобритании, где происходят события, любая классика запрещена и табуирована.

Место действия романа и фильма происходят в Великобритании, в Лондоне. Съемки происходили в столице Соединенного Королевства, и такие узнаваемые элементы, как Парламент, Биг-Бен, площадь Пикадилли, станции метро лондонского метрополитена с их узнаваемым лого приносят максимальную реалистичность происходящих событий для антиутопии.

Анализ индексного статуса позволяет выделить главных героев фильма и проследить их динамику и роль в сюжете. Но сам анализ индексного статуса начинается с самого названия фильма – это в какой-то степени намёк на известную фразу Уинстона Черчилля «V for Victory». Вендетта является древнейшим принципом, который иначе известен как «кровная месть». Главный герой именует себя буквой «V», что являет себя аллюзией как раз на начальные буквы слов, синонимичных мести, отмщению за сделанное с ним (от англ. vengeance и vendetta).

Центральным персонажем кинопроизведения является человек, который зовет себя V (в исполнении актера Хьюго Уивинга). Сам V остаётся загадкой, чья история только слегка обозначена. Большая часть истории освещена с точек зрения других персонажей: Иви, помощницы и возлюбленной V; Эрика Финча, детектива, охотящегося на V; и нескольких соперничающих за власть внутри фашистской партии. Разрушительные действия V морально двусмысленны, и центральной темой как фильма, так и романа, является рационализация зверств во имя высшей цели, будь это стабильность или свобода. Персонаж является смесью фактического сторонника анархизма и традиционного стереотипа анархистов и террористов.

Зритель знакомится с ним непосредственно с первых минут фильма, сначала – фрагментарно, когда V готовится к взрыву здания суда Олд-Бейли, где зрителю видны лишь части тела – это кисти рук, ноги, элементы одежды, – а затем герой появляется уже в момент спасения Иви Хэммонд от тайной полиции. Именно V олицетворяет в себе всю силу оппозиции, которая стремится избавиться от давящих оков тоталитарного режима, установившегося в стране. Его цель – убедить людей, что они сами способны собой управлять. По сути, V является собирательным образом той части населения, которая недовольна действиями своего государства, но которой не хватает смелости пойти против. Впоследствии выясняется, что он бывший узник концентрационного лагеря, единственный из группы подвергавшихся воздействию медицинских препаратов (питварина и пинедрина), который остался в живых, приобретя новую структуру мышления и достаточное время для размышлений. Из-за взрыва лагеря весь обгорел, и поэтому постоянно прячет свою кожу.

V – умён, интеллигентен, начитан и хитёр, но в то же время жесток и беспощаден по отношению к представителям тоталитарной власти в Англии, этакий образ мстящей интеллигенции. Он цитирует «Макбет», его любимый фильм, который он пересматривает – «Граф Монте-Кристо» с Робертом Донатом. Про этот фильм V говорит, что «он его трогает каждый раз», что говорит зрителю о V, как не о бездушном мстителе, а напротив, очень сопереживающем, пускай эти эмоции и не выставляются. V до последнего не показывает, что он чувствует, пока не удостоверится, что никто его не увидит. Так он поступает, когда отпускает Иви – только после того, как она уйдет из Галереи, он даст волю своим чувствам.

Если наделять данного персонажа определенным индексным именем, то оно будет не иначе, как «справедливость». Через несколько жестокие, анархичные действия, V восстанавливает справедливость не только за свое государство, но и за свою судьбу. «Насилие может быть во имя добра» – именно так он характеризует свою позицию. Его действия – это не просто

бессмысленный бунт, он поступает по определенным веским причинам, а именно во имя справедливости. Он не убивает просто так высших должностных лиц партии Сатлера, он убивает тех, кто был причастен к тем зверствам, которые были допущены в концлагере Ларкхилл, где над ним и другими заключёнными ставили бесчеловечные опыты, кто снисходительно допускал и одобрял подобные действия. При всем этом V честен. Он всегда признавал убийства, которые совершил и не собирался оправдываться, так как он знал, что прав. Даже когда Иви начинает понимать, что перед ней – тот, кто убил одного из верхушки партии Сатлера, V не изворачивается и не ищет путей, как вывернуться – он открыто признает, что он убил его, и будет убивать дальше тех, кто этого заслуживает.

Именно V организовал восстание против тоталитарного режима. Примечателен тот факт, что V не является первым, кто решается восстать против режима – в фильме не раз упоминается, что предыдущие бунты, которые были организованы диссидентами, жестоко подавлялись и карались смертью – именно так погибли родители Иви. В конце фильма V погибает, передав своё дело возлюбленной Иви Хэммонд (согласно книге-первоисточнику 5 ноября 1998-го года, по фильму это случилось приблизительно в 2039-м году), своей смертью обозначив новую эпоху для общества. Этот элемент смерти становится важным в киноповествовании⁴⁵ – смерть является осознанным выбором для главного героя. Однажды он уже чудом выжил, и теперь он принимает тот факт, что теперь для него нет ничего, кроме смерти, которую он принимает с достоинством.

Помимо прочего, образ главного героя напрямую перекликается к концепцией «бедного образа» – масочность, столь характерная для образа и для героя, обретает форму даже без физического заполнения – идеи V продолжают жить, несмотря на то, что сам образ физически погиб.

Другим главным персонажем является Иви Хэммонд. Она встречается V фактически случайно, оказавшись в ненужном месте в ненужное время.

⁴⁵ Скрипкарь М. В. Образ смерти в современном кинематографе //Перспективы науки и образования. – 2014. – №. 3 (9).

После её спасения, V узнает её имя и произносит фразу, которую не раз повторит: «Я, как и Бог, не верю в совпадения».

Иви становится, сама того не ожидая, одной из приближенных V, которая в итоге и завершит его дело подрывом Парламента. Поначалу она относится к V с недоверием и осторожностью, стремясь перехитрить его и сбежать – именно поэтому она рассказывает V историю своей семьи и почему она, как и он, мечтает о свержении режима, тем самым притупляя бдительность анархиста. Тогда V доверяет ей отвлечь внимание епископа, прежде чем он убьет его, и Иви сначала пытается предупредить и спасти епископа, но безуспешно – V уже всё понимает. Поначалу Иви робка и боязлива, она принадлежит той части населения, которая поступает и делает всё «как велит государство». Однако трансформация происходит после её заключения, которое устраивает V в своей Галерее, где Иви, пережив страх и ужас, научится жить с этим и перестанет бояться. Именно это качество спасет её в дальнейшем существовании в городе без опеки V и решимости для подрыва Парламента.

Галерея теней – убежище V, где он находится в безопасности от произвола властей и где хранит свои «трофеи» – картины, книги, реликвии, музыку, какие-то продукты, который сумел украсть из личного поезда верховного канцлера. Галерея – это то место, где хранится все то, что табуировано государством и должно быть уничтожено, но V, крадя их, прячет культурные достояния у себя, тем самым выступая как защитник вековой культуры. Именно в Галерее происходит «заключение» Иви, и именно Галерею V завещает ей после своей смерти пятого ноября. Фактически Галерея теней выступает тем самым связующим звеном между Иви и V.

Партия верховного канцлера Адама Сатлера Norsefire является интегральным индексным персонажем, который по существу предстает основным отрицательным персонажем в кинопроизведении. Из воспоминаний V становится очевидно, каким нечестным путем партия

пришла к власти в Англии и почему именно V так жаждет справедливой мести для них. Именно партия Сатлера развязала биологическую войну, уничтожив людей и запугав их новой войной. Режим партии воплощает в себе все черты фашизма: она крайне ксенофобична, провозглашает культ личности лидера, правит народом путём страха и силы, и во главе стоит сильный лидер. Как и в большинстве фашистских режимов, есть несколько разных государственных организаций, которые борются друг с другом, но подчиняются одному лидеру – Адаму Сатлеру. Помимо прочего, партия распространяет листовки с девизом «Сила – в единстве, единство – в вере», которые висят на каждой стене дома. Это так же отсылает к классическому роману Оруэлла, где партийными лозунгами было «Война – это мир, свобода – это рабство, незнание – сила».

Анализируя иконический статус кинопроизведения можно прийти к выводу, что фильм «V – значит Вендетта» является одним из знаковых фильмов в жанре антиутопий в современном кинематографе. Антиутопия по сути своей представляет модель мира будущего, зачастую в отрицательном свете. При этом нельзя сказать, что антиутопия является единственным допустимым жанром в любом кинематографическом произведении, антиутопия создает канву для создания более глубокого как визуального, так и смыслового восприятия. Так и в фильме «V – значит Вендетта» сочетаются вкрапления таких жанров как триллер и драма. Зачастую можно встретить клеймо «фантастического фильма», но это является тавтологией в связи с уже установившемся понятием «антиутопии» в отношении данного произведения, так как «антиутопия» – заведомо фантазийная нереалистическая идея автора.

Фильм содержит множество аллюзий на известные события и символы из истории. Так, например, эмблема Британской тоталитарной партии – древний геральдический символ. Данный символ был официальной эмблемой Свободных французских сил генерала де Голля во время Второй мировой войны. Также не раз на протяжении всей истории упоминается

Пороховой заговор (в частности, фильм открывается эпизодом этих событий). Особое внимание уделяется в фильме символу «V» – на протяжении всей киноленты зритель не раз сталкивается с этим символом – помимо уже упомянутых значений «V» как слов, означающих месть, этот символ всплывает как римская цифра «пять» – номер палаты, где держали главного героя; многие слова в речи героя начинаются с «v»; розы, которые оставлял герой на месте убитых партийцев, носят название *violet carson*. Подобный символизм и эстетика раскрывают перед зрителем возможность проведения аналогов с главным героем, и раскрывать его через подобные атрибуты, которые невидимы сразу.

«V – значит Вендетта» выходил в широкий прокат под слоганом «Свобода навсегда!», но его нельзя назвать пропагандистским, ибо идея стоит тут несколько шире, чем пропагандистская антиутопия. Антиутопия здесь является некоторым зеркалом, которое проецирует на себя события современности и возможные последствия этого, следовательно, это антиутопия с политической направленностью. С каждым годом всё больше среди населения разгораются различные войны не только в политическом аспекте, но и также в междоусобном, межличностном. Свобода – то, что дано человеку, и эту свободу не так просто отнять у народа. Свобода здесь проходит красной нитью через персонажей и идею. Партия Сатлера отнимает свободу во всех её аспектах у собственного народа; V добился своей свободы из лагеря Ларкхилл путем взрыва; Иви смогла обрести свободу после импровизированного заключения; Англия получила условную свободу после взрыва Парламента. Фильм также рассматривают в аспекте любовной истории, но она не доминирует в антиутопии, она – лишь побочная линия происходящих событий.

Как и графический роман, так и фильм историю пронизывают анархизм и фашизм, где человек под именем V стремится к «свободному обществу», упорядоченному согласием. События в романе происходят в 1990-ые годы в Великобритании, в фильме же события перенесли на 2030-ые годы.

Фактически все события и действия, происходящие в комиксе и фильме, являются вневременными для мирового сообщества, так как за каждой такой партией Сатлера может скрываться произвол местных властей; за каждым борцом V – справедливость; а за ужасами антиутопической войны в кинопроизведении – вполне обоснованные реальные опасения будущего.

«V – значит Вендетта» относят к категории *adult dystopia* за счет его более классического понимания антиутопии как таковой. Несомненно, как и любая кинематографическая антиутопия, её модель изменяется в пользу более позитивного представления, но всё же сохраняет те атрибуты антиутопии, которые были заложены изначально в литературных произведениях. Это отражается в поднимаемых проблемах произведения – во-первых, её социальная ориентированность сразу делает упор на извечном вопросе между обществом и государством, между властью и страхом. Эта актуальная политическая направленность фильма работает на рефлексию зрителя как ответная реакция на современный политический беспредел. Связь времен и истории, как уже упоминалось, также характерно для модели антиутопии – любое общество будущего напрямую зависит от истории. В фильме наследие от ошибок прошлого преследует страну – всё начинается с Порохового заговора, продолжаясь сквозь нить времен звучать в современном будущем.

Во-вторых, «V – значит Вендетта», как и любой фильм, относящийся к категории *adult dystopia*, не демонстрирует однозначно хорошей концовки истории. Кинематографическая антиутопия, несомненно, отличается от своего первоисточника, и в первую очередь – концовкой. Если в романе показан однозначно открытый конец, то фильм демонстрирует обманную иллюзию хэппи-энда. Взрыв Парламента лишь взрыв, что будет завтра и в дальнейшем с Великобританией – неизвестно. Убита Партия Сатлера, но это не значит, что на её место не придет другая фашистская партия.

В-третьих, неоднозначность героев так же оставляет вопросы у зрителя. Кем был V – безумным анархичным убийцей или действительно героем для

народа Великобритании. Действительно ли Иви прониклась идеями V, или же она просто пошла за сильной рукой. Так ли была жестока Партия Сатлера, или же это только мнение V, у которого были лишь личные счеты с ними. Все эти вопросы характерны для антиутопии – взывать к когнитивной функции человека и заставлять его рефлексировать над увиденным.

Модель антиутопии как визуализации будущего на примере «V – значит Вендетта» показывает мир грядущего времени в страхе и напрочь лишенном свободы. В этом демонстрируемом государстве нет никакой свободы – ни свободы слова, индивидуальности, печати или выбора. Всё контролируется и жестоко карается за нарушение (как это было показательно в эпизоде с развлекательным шоу, где ведущий решился высмеять лидера партии, и в итоге был убит в концентрационном лагере). Любая культура – книги, фильмы, картины, музыка – проходят жесткую цензуру и запрещено вольнодумство в обществе. На первый взгляд мир, как и прежде – люди работают там, где хотят, у них есть возможности покупать еду и учить детей, но всё это благородство лишь иллюзорно. Люди подавлены силой власти, они снедаемы страхом и лишены воли, а их досуг и жизнь четко контролируется государственными СМИ и полицией. Ограниченное государство, которое использует силу страха как главный инструмент для поддержания порядка и авторитета, обречено рано или поздно взрастить сопротивление – как это и происходит в фильме.

Кульминацией кинопроизведения является взрыв Парламента и обозначение новой эпохи для общества. Но примечательной с точки зрения антиутопического произведения является сцена обращения главного героя к народу Англии. Так как «V – значит Вендетта» сосредотачивается на политическом климате, то сцена вмешательства V в ежедневную сетку новостей наглядно демонстрирует ситуацию в стране. Во-первых, последовательно показываются разные слои общества – семьи, дома престарелых, бары, уличные экраны, – по всей стране. Примечательно то, что все они как один смотрят телевизионную пропаганду под видом центральных

новостей, пока те не прерываются сообщением V. По мере его монолога камера раз за разом показывает лица людей. И это важный момент – у многих, кого показывает камера, слова V вызывают согласие, кто-то кивает, кто-то меняется в лице, осознавая правоту героя, и как показывает фильм, таких большинство – просто они боялись в этом признаться. В этом моменте раскрывается тот самый страх, которым руководил всеми – власть настолько запугала людей, что они боялись даже посметь думать не так. То, что доносит до них V через экран телевизора, который люди привыкли считать за «глас правды» – это весть о морали, преодолевающей угнетение, которое учинило государство. Свобода в этом ключе больше, чем просто слова, это – перспективы, подчеркивает фильм. Политическое послание очень важно для дистопии – ведь именно политический подтекст является для антиутопий отправной точкой для создания модели будущего.

«V – значит Вендетта» отличается от предшествующих ему картин абсолютной дистопической визуализацией. Мир в «V – значит Вендетта» мрачен и беспросветен, события, которые он переживает страшнее любых технократических событий. Тот мир, который показывает кинопроизведение – это мир, который довели руки самого человека, а это страшит сильнее любого технического вмешательства. «V – значит Вендетта» демонстрирует не просто политические предупреждения, он также обращается к моральной стороне зрителя. Опасаться нужно чрезмерной власти, не всегда контроль есть благо, и не всегда лишение свободы означает спасение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было выявление особенности антиутопии как визуализации будущего в кинопроизведении «V – значит Вендетта».

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи.

Во-первых, изучена история эволюции термина и жанра антиутопия в мировой художественной культуре.

Во-вторых, выявлен феномен антиутопии в литературе и философии.

В-третьих, изучены тенденции популяризации антиутопии в современном кинематографе.

В-четвертых, проведено исследование и раскрыта специфика антиутопии как визуализации будущего на примере конкретного кинопроизведения.

Таким образом, можно заключить, что антиутопия как социокультурный феномен остается актуальной и по сей день, хотя и переживает зачастую несправедливое игнорирование со стороны научно-исследовательской литературы. В последние года ситуация начинает меняться, и антиутопии как феномену кинематографа посвящается всё больше научных статей.

Антиутопия через поп-культуру заставляет людей задумываться над многими вопросами, вынуждая рефлексировать над увиденным или прочитанным. Эти вопросы могут варьироваться от элементарных природных вплоть до более глубоких и философских. Так как расположение социума в каком-либо отрезке времени не является существенной чертой, то временные модусы – будь то прошлое, настоящее или будущее, – приобретают различную ценность. Эта ценность определяется субъективно – человечество никогда не сможет однозначно определить, было ли так ценно прошлое – даже если сосредотачивать свое внимание на отдельных его аспектах.

Человеку естественно стремиться к лучшему, – к так называемой утопии, – но погружение в атмосферу страха, который сталкивает его лицом к лицу со смертью, даже виртуальной, порождает в нем состояние некоего катарсиса, который в свою очередь позволяет переосмыслить себя и свое отношение к «сейчас». Именно этим антиутопии привлекают современного человека – возможностью заглянуть в будущее, предлагая десятки вариантов развития и пережить определенное моральное «перерождение».

Антиутопия в её теоретическом плане не может являться самодостаточной силой. Говоря другим языком – ей необходимо пространство, которое она может заполнить (это может являться и литературой, и кинематографом, и философией), чтобы косвенно влиять на события в будущем. Именно этим занимались деятели искусства, обращаясь в своих произведениях к антиутопии как своеобразному голосу совести. Алан Мур, создавая графический роман, опасался реализации тех событий, которые придумал – но, допуская их в своем сознании, пытался найти возможное решение, чтобы предотвратить их, влияя на общество. Ведь идея, заложенная и переданная визуальными средствами, способна зародить в людях необходимые настроения и вовремя направить их деятельность в сторону от разрушения.

Самой важной деталью для антиутопии является свобода как таковая. Её рассматривают метафорично или же совсем завуалированно, но свобода как физическая, так и душевная, остается неотъемлемой частью жанра. Каждый фильм или роман оперирует этим понятием по мере своего осознания проблемы и возможности её представить. «V – значит Вендетта» сталкивался с проблемами восприятия и показа, так как многие страны видели в сюжете и экранизации угрозу для их режима, тем самым невольно подтверждая худшие ожидания антиутопии – существует ли эта свобода и обладает ли человек ею всецело.

Философско-искусствоведческий подход к изучению проблематики позволил определить картину мира, которую демонстрирует антиутопия.

Всевозможные ужасы меркнут перед реальным страхом последствий человеческой деятельности, которую может сотворить человек. Атмосфера страха и угнетения, как морального, так и физического, характерна для такого мира, который сочетает в себе все негативные тенденции развития.

Антиутопия, как литературная, так и кинематографическая, обладает важными свойствами, такими как рефлексия, познание, терапия. Эти свойства антиутопии позволяют человеку вырабатывать критичное отношение к своему времени, заставляя рефлексировать над возможными негативными результатами. Необязательно быть напрямую виноватым, порой даже косвенное отношение может менять историю – таков посыл дистопических произведений.

При проведении анализа кинематографического феномена антиутопии на примере фильма «V – значит Вендетта», была выявлена актуальность данного социокультурного феномена.

Модель антиутопии как визуализации будущего в современном кинематографе наследует социальную ориентированность в своих сюжетах. Основным для современного человека является страх перед тотальной властью, ужас перед гипотетическим лишением свободы, моральное и физическое обезличивание – эти атрибуты, свойственные классическим антиутопиям в литературе, актуальны и сейчас. Будущее в кинематографических антиутопиях работает против индивидуальности человека, обезличивая его и принудительно уравнивая со всеми.

Антиутопия, благодаря своей обращенности в будущее, позволяет людям попробовать заглянуть в то время, которое он не застанет. И эта обращенность не будет радостной, но, обладая своим терапевтическим свойством, она позволяет человеку осознать важность его настоящего времени, в котором он живет. Именно особенность влиять через кинокоммуникацию на зрителя, антиутопия обнаруживает свою ценность как феномена культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. XXI век – конец пленочного кинематографа? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2000/10/n10-article28>
2. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студ. вузов / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с.
3. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 390 с.
4. Агафонова, Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика: монография / Н. А. Агафонова. – Минск: БГУ культуры и искусств, 2009. – 273 с.
5. Андрияшин, В. М. Современная антиутопия: киберпанк и другие / В. М. Андрияшин //ББК 81.055. 1 Я 41. – 2016. – 5 с.
6. Аристофан. Женщины в народном собрании // Аристофан. Комедии: в 2-х т. Т. 2. Пер. с древнегреч. / Комент. В. Ярхо. – М.: Искусство, 1983. – с.331-402.
7. Багрова, Н. В., Свиридова Л. О. Образы апокалипсиса в западноевропейском кинематографе 1910-х–1920-х гг. / Н. В. Багрова // Евразийский Научный. – 2016. – С. 268-270.
8. Богатырева, Т.А. Антиутопия как явление постмодерна (на материале фильма Дэвида Кроненберга «Экзистенция») / Т.А. Богатырева // Санкт-Петербургский университетский консорциум (Санкт-Петербург) – 2013. – №8. – С. 90-93.
9. Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр – М.: Республика. 2006. – 272 с.
10. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр – М.: Флинта. 2004. – 280 с.
11. Борисов, С. И. Героический образ в жанрах «боевик» и «фильм-комикс» в начале XXI века в кинематографиях США и России : дисс.

- канд. искусствоведения : 17.00.03 / Борисов Сергей Игоревич – Москва, 2010. – 193 с.
12. Брега, С. С. Феномен утопии и антиутопии как явление в социуме // Вестник МГУ. 2009. С. 46-50.
 13. Бугаева, Л. Д. Кинотекст: прояснение значения / Л. Д. Бугаева // Мир русского слова. – 2011. – №4. – С. 67-74.
 14. Булахова, А. И. Концепция "бедного образа" Хито Штейерль [Электронный ресурс] / А. И. Булахова // Казанский Федеральный Университет – 2015. – Режим доступа: <http://dspace.kpfu.ru/xmlui/handle/net/30181?locale-attribute=en>
 15. «Вопросы философии» // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.
 16. Гаврикова, Ю. С. Англоязычные антиутопии как поле для исследования интертекстуальности / Ю. С. Гаврикова //Новый университет. – 2011. – С. 17-22.
 17. Гюнтер, Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова / Х. Гюнтер – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 216 с.
 18. Делез, Ж. Кино / Ж. Делез. – М.: Ад Маргинем, 2013. – 560 с.
 19. Дмитриева, Д. Г. Графический роман Алана Мура «V – значит Вендетта» для российского читателя: к вопросу о сложности межкультурного перевода / Д. Г. Дмитриева //Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – №. 1. – С. 305-306.
 20. Долин, А. Уловка XXI. Очерки кино нового века / А. Долин. – М.: Ад Маргинем, 2010. – 552 с.
 21. Дыдров, А. А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего / А. А. Дыдров // Вестник Бурятского государственного университета. 2010 – С. 38-41.

22. Жабский, М.И. Кинопроцесс в коммуникативной перспективе / М.И. Жабский, К.А. Тарасов, Ю.И. Фохт-Бабушкин; под общ. ред. М.И. Жабского. – М.: Белый берег, НИИ киноискусства, 2008. – 360 с.
23. Жижек, С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / С. Жижек – СПб.: Алетейя. 2005. – 156 с.
24. Жижек, С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия / С. Жижек // Искусство кино. 1998. – Т. 1. – С. 119-128.
25. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства. / В. И. Жуковский – СПб.: Алетейя, 2011. – 536 с.
26. Загурская, М. А. Антиутопии в современном кинематографе / М. А. Загурская // Культурологический альманах: Выпуск 1. Ценностные изменения современной молодежи. – 2015. – С. 98-101.
27. Запрудин, А. Г. Кино: искусство или техника? / А. Г. Запрудин // Вестник Тюменского государственного университета. – 2012. – №10. – С. 110-114.
28. Ильин, С. С. Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра. [Электронный ресурс] / С. С. Ильин // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/2012_2g/68.pdf
29. Калинкина, О. А. Кино-теле-прокат и его воздействие на зрителя / О. А. Калинкина // Система ценностей современного общества. – 2011. – №17-1. – С. 101-103.
30. Карчевская, К. С. О проявлениях архетипических образов в мифических и кинематографических сюжетах / К. С. Карчевская // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – №101. – С. 332-335.
31. Козьмина, Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века / Е. Ю. Козьмина – Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства. – 2012. – 187 с.

32. Кудинова, Е. С. Просодические и невербальные характеристики речи в синхронии и диахронии (на материале британских художественных фильмов) / Е. С. Кудинова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2015. – №. 1 (712). – С. 89-102.
33. Кудинова, Е. С. Фильм-антиутопия как отражение социально-политических настроений в обществе (просодический и невербальный аспекты) / Е. С. Кудинова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – №. 1 (687). – С. 113-125.
34. Кузнецова, Е. М. Проблема восприятия визуального образа / Е. М. Кузнецова // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – №3. – С. 190-194.
35. Лекаревич, Е. Масскульт для подростков: жанр антиутопии // Детские чтения. – 2016. – Т. 9. – №. 1. – С. 135-151.
36. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 72 с.
37. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 216 с.
38. Лубашова, Н. И. Феномен кино в социокультурном пространстве / Н. И. Лубашова // Аналитика культурологи. – 2008. – №11.
39. Лузер как культурный герой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2013/08/luzer-kak-kulturnyj-geroj>
40. Малышев, В. С. Мифотехнологии в кино в системе координат искусства и философии / В. С. Малышев, Л. Л. Геращенко // Аналитика культурологи. – 2014. – №29. – 10 с.
41. Малышев, В. С. Перспективы использования в киноискусстве архетипов коллективного бессознательного / В. С. Малышев, Л. Л. Геращенко // Аналитика культурологи. – 2014. – №29. – 9 с.
42. Мангейм, К. Идеология и утопия. / К. Мангейм – М.: Юрист, 1994. – 704 с.

43. Мараваль, Х. Утопия и реформизм // Утопия и утопическое мышление / Сост., общ. ред и предисл. В. А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 210-232.
44. Минаков, А. В. Философские проблемы научной фантастики / А. В. Минаков // ББК 66.0 Б43. – 2014. – С. 79-82.
45. Мкртычева, М. С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы / М. С. Мкртычева // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №12. – С. 113-118.
46. Монастырский, В. А. Кино как вид искусства / В. А. Монастырский // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2001. – №2. – С. 79-82.
47. Москвитин, Е. Почему антиутопия становится лейтмотивом поп-культуры [Электронный ресурс] / Е. Москвитин // – 2016. – Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/112006?preview=print>
48. Мур, А. V значит Вендетта / А. Мур, Д. Ллойд – СПб.: Амфора, 2007. – 416 с.
49. Муха, И. П. Понятие информации в кино / И. П. Муха // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – №1. – С. 44-49.
50. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства: учебное пособие для некинематограф. Вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников. – Минск: Высшая школа, 1985. – 368 с.
51. Огурчиков, П. К. Экранная культура как новая мифология / П. К. Огурчиков // Аналитика культурологии. – 2009. – №14.
52. Отпечаток света: Мартин Скорсезе о языке кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/7445>
53. Пеннер, Р. В. Бег и бегство в дистопии (на материале художественного фильма «План побега») / Р. В. Пеннер, А. А. Дыдров // Фундаментальные исследования. – 2015. – №. 2-4.

54. Печенкина, О. А. Образ американского мира в постмодернистском дискурсе симулякров [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/amerworld.pdf>.
55. Печенкина, О. А. Состояние после оргии, или Америка как идеальное воплощение сбывшейся мечты. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/america.pdf>
56. Пивоваров, Д. В. Проблема синтеза основных дефиниций культуры / Д. В. Пивоваров // Вестник Российского философского общества. – 2009. – №1. – С. 157-161
57. Планы в кино, основные виды крупности планов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://recandplay.ru/2012/05/plany-v-kino-osnovnye-vidy-kрупnosti-planov/>
58. Познин, В. Ф. Экранное творчество: современные тенденции / В. Ф. Познин // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2008. – №7. – С. 425-428.
59. Разумова, М. В., Савелова, Д. Значение Порохового Заговора Гая Фокса в современных традициях и культуре / М. В. Разумова // П Авдеевские чтения. – 2014. – С. 221-224.
60. Реан, А. А. Психология человека от рождения до смерти / А. А. Реан. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2002. – 656 с.
61. Ромах, О. В. Народный герой в векторах современного психоанализа / О. В. Ромах, Ф. О. Аксенов // Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – №3-1. – С. 61-65.
62. Савельева, Е. Н. Специфическая природа киноискусства: возвращение к проблеме / Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – №298. – С. 80-82.
63. Садуль, Ж. История киноискусства / Ж. Садуль. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – 465 с.

64. Салынский, Д. Наброски к проблеме жанров в кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/93/>
65. Самойлова, Е. О. Особенности визуализации в интерактивном кино и компьютерных играх / Е. О. Самойлова // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. – 2014. №40.
66. Самутина, Н. В. Теория, история, аттракцион: раннее кино и новые медиа / Н. В. Самутина. – М.: ГУ ВШЭ, 2009. – 44 с.
67. Сербин, В. А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино / В. А. Сербин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2014. – №4. – С. 202-210.
68. Скрипкар, М. В. Образ смерти в современном кинематографе / М. В. Скрипкар // Перспективы науки и образования. – 2014. – №. 3 (9). – С. 129-131.
69. Соколов, А. В. Вопрошая будущее... размышления над монографией И. Д. Тузовского «Светлое завтра?» / А. В. Соколов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №. 4 (24). – С. 74-77.
70. Солдатов, В. Е. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума / В. Е. Солдатов, И. Д. Тузовский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №. 3 (23). – С. 40-49.
71. Тарасова, М.В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 145 с.
72. Тарасова, М.В. Диалог в пространстве художественной культуры: взаимодействие языков живописи и кино // Обсерватория культуры. № 1. - 2015. - С.30-34.

73. Тарасов, А. Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма / А. Н. Тарасов // Философия и общество. – 2009. – №. 1. – 14 с.
74. Тимофеева, Н. Г. У истоков американского жанрового кино. Влияние конфликта между Голливудом и ортодоксальной частью зрителей на формирование содержания кинофильмов первой половины XX века / Н. Г. Тимофеева // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2007. – №44. – С. 272-274.
75. Томан, И. Б. Образы «золотого века» в культуре Европы и России / И. Б. Томан // Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIV Кирилло-Мефодиевские чтения». Москва-Ярославль: Редмер, 2013.
76. Трепакова, А. В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи / А. В. Трепакова. – М.: КДУ, 2007. – 114с.
77. Тузовский, И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий / И. Д. Тузовский – Челябинск. 2009. – 312 с.
78. Филатов, В. И. Антиутопия XX века как метод предвидения будущего / В. И. Филатов // Вестник Омского университета. – 2014. – №. 4 (74).
79. Фильм «V – значит Вендетта» (2005): Гламурный террор, который ведёт в никуда [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://whatisgood.ru/tv/films/film-v-znachit-vendetta-2005-glamurnyyi-terror-kotoryiy-vedyot-v-nikuda/#i-6>
80. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов / С.И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2015. – 512 с.
81. Хрюкин, Д. А. «Сотворение мира»: способы образного моделирования в научно-фантастическом кино / Д. А. Хрюкин // Артикульт. – 2014. – №. 1 (13). – С. 81-88.

82. Чернышов, Ю. Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. / Изд. 2-е, испр. и доп. Ч. 1. – Новосибирск: Изд. НГУ, 1994. – 176 с.
83. Черткова, Е. Утопия как тип сознания / Е. Черткова //Общественные науки и современность. – 1993. – №. 3. – С. 71-81.
84. Чоран, Э. М. Механика утопии / Э. М. Чоран //Иностранная литература. – 1996. – №. 4. – С. 226-232.
85. Шишкина, С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке / С. Г. Шишкина // Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т. – 2009. – 229 с.
86. Anderson, G., Post, T., Whang, Y. J. Somewhere Between Utopia and Dystopia: Choosing From Incomparable Prospects. – 2016.
87. Ames, M. Engaging" apolitical" adolescents: Analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature post-9/11 //The High School Journal. – 2013. – Т. 97. – №. 1. – P. 3-20.
88. Baccolini, R. Dystopia matters: on the use of dystopia and utopia //Spaces of Utopia. – 2006. – Т. 3.
89. Cadwalladr, C. Anonymous: behind the masks of the cyber insurgents //The Guardian. – 2012. – 8 p.
90. Call, L. A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism //Anarchist Studies. – 2008. – Т. 16. – №. 2.
91. Claeys, G. (ed.). The Cambridge companion to utopian literature. – Cambridge University Press, 2010.
92. Crowell, E. Scarlet Carsons, Men in Masks: The Wildean Contexts of V for Vendetta //Neo-Victorian Studies. – 2008. – Т. 2. – №. 1.
93. Demerjian, L. M. K. (ed.). The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future. – Cambridge Scholars Publishing, 2016.
94. Gravett, P. Graphic novels: Everything you need to know. – Collins Design, 2005.

95. Keller, J. R. V for Vendetta as Cultural Pastiche: a critical study of the graphic novel and film. – McFarland, 2008.
96. Klinger, B. The road to dystopia: landscaping the nation in Easy Rider //The road movie book. – 1997. – P. 179-203.
97. MOVIEBARCODE [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://moviebarcode.tumblr.com/>
98. The Oxford dictionary of literary terms. – OUP Oxford, 2015.
99. Rhoades, S. A complete history of American comic books. – Peter Lang, 2008.
100. Storaro, V. Writing with Light: Volume 1: The Light, 2002. – 312 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1 – Главный герой произведения V



Рисунок А.2 – Фашистская партия Norsefire и их лидер Адам Сатлер

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 – Цветовая гамма воспоминаний Валери



Рисунок Б.2 – Баркод фильма «V – значит Вендетта»

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рисунок В.1 – Страница романа-первоисточника, выпуск №10, эпизод перед

взрывом

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ В



Рисунок В.2 – Страница романа-первоисточника, выпуск №10, эпизод перед взрывом (продолжение)